



Artículo / Artigo / Article

Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular

Mercedes Liska

Universidad de Buenos Aires; Conicet;

Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla, Argentina

mmmliska@gmail.com

Resumen

Este trabajo analiza los estudios sobre música popular en el cruce con las problemáticas de género y las diversidades sexo-genéricas, a través de la mirada de los estudios culturales. Teniendo en cuenta que dicha intersección analítica se inserta en debates que exceden el foco específico, la propuesta es reflexionar sobre la tendencia persistente a conducir las interpretaciones hacia un punto de vista radical y polarizado, en este caso, entre un juicio de valor que sólo observa la “reproducción” de la dominación de género y una evaluación que define como “impugnadora” o “autónoma” a ciertas experiencias musicales frente a los imperativos sociales establecidos según el orden patriarcal y el régimen heteronormativo. Retomando algunas de las investigaciones realizadas en la Argentina en los últimos años y las propias indagaciones en la ciudad de Buenos Aires en una práctica de baile denominada “tango *queer*”, este trabajo se propone desplazar la lectura dicotómica señalando los modos conflictivos y contradictorios en los que se manifiesta la opresión de género en y con la música.

Palabras clave: estudios de género, diversidades sexo-genéricas, estudios culturales, tango *queer*

Estudos de gênero e diversidades sexo-genérica: dicotomias e encruzilhada analítica na pesquisa de música popular

Resumo

Este artigo analisa os estudos sobre música popular em seu cruzamento com as questões de gênero e a diversidade sexo-genérica, partindo do ponto de vista dos estudos culturais. Tendo em conta que este cruzamento analítico é inserido em debates que excedem o enfoque específico, a proposta é refletir sobre a persistente tendência a conduzir as interpretações de forma polarizada e radical, neste caso, entre um juízo de valor que só observa a “reprodução” da dominação de gênero, e uma avaliação que define certas experiências musicais como de “contestação” ou



“autônoma” em relação a certos imperativos sociais, estabelecidos de acordo com a ordem patriarcal e o regime heteronormativo. Retomando algumas das pesquisas realizadas na Argentina nos últimos anos e uma pesquisa própria na cidade de Buenos Aires de uma prática de dança chamada “tango *queer*”, este trabalho pretende deslocar a leitura dicotômica observando os conflitantes e contraditórios modos em que se manifesta a opressão de gênero em e com a música.

Palavras-chave: estudos de gênero, diversidade sexo-genérica, estudos culturais, tango *queer*

Gender Studies and Sex-generic Diversities: Dichotomies and Analytical Crossroads in Investigations on Popular Music

Abstract

This paper analyzes studies on popular music at the crossroads between the gender problematic and sex-generic diversity by way of cultural studies. Bearing in mind this analytical crossroads is present on several debates beyond its specific forum, the aim of this paper is to look at the continuous trend to lead interpretation towards a radical and extreme point of view, in this case, between a judgement which only focuses on the “reproduction” of gender domination and an evaluation that defines certain musical experiences as “challenger” or “autonomous” in the light of the social imperatives established in accordance with the patriarchal structure and heteronormativity. Taking into account previous research in Argentina during recent years and the author’s own research in the City of Buenos Aires during a practice of tango queer dance, this paper intends to shift the dichotomous view on the matter, pointing out the conflictive and contradictory ways in which gender oppression materializes in and by way of music.

Keywords: Gender studies, sex-generic diversities, cultural studies, queer tango

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2014

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2014

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: julio 2014



El presente trabajo busca pensar los estudios sobre música popular en el cruce con las problemáticas de género y las diversidades sexo-genéricas a través de la mirada de los estudios culturales. Así como en otras temáticas, esta intersección analítica tiende a generar reflexiones demasiado radicales, en torno a juicios de valor mediados por mecanismos de validación del discurso académico y por las expectativas políticas del conocimiento en la búsqueda de contribuir a la conformación de insumos para la acción sobre la cultura y sus mandatos sociales. La propuesta es discutir cómo se presenta el análisis de género en la música a través de opciones polarizadas de interpretación y cuáles son sus efectos. Para ello, recurro fundamentalmente a trabajos realizados en la Argentina en los últimos años y a las propias indagaciones en la práctica de tango *queer* de la ciudad de Buenos Aires¹.

En el año 2013, la lista de discusión de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Rama América Latina (IASPM-AL), fue escenario de una intervención que suscitó un prolongado debate. Allí, Julio Mendívil sometía a discusión los términos de una conversación que había mantenido con una colega, quien dejaba entrever su desacuerdo con el hecho de que Mendívil escribiera sobre un género exponente de la música romántica de amplia circulación comercial, corriéndose del tono hipercrítico que suele aparecer en la escritura académica junto a la evocación a este tipo de músicas². Así, esta colega manifestaba su parecer sobre la importancia de profundizar el análisis de aquellas producciones que más se alejan de los estándares de la industria cultural:

Según mi colega, géneros como el metal o el techno portan actitudes de resistencia y son, culturalmente hablando, superiores a los géneros afirmativos y merecen, por tanto, mayor atención de nuestra parte. Perder el tiempo defendiendo al *schlager* es apoyar al enemigo. ¿Es realmente el caso? (Julio Mendívil, Título del Asunto: “¡Socorro, no soy subversivo!”. Mensaje del 19 de junio de 2013).

Como decía, la pregunta retórica de Mendívil suscitó una nutrida serie de intercambios y, más allá de las derivas y los contrapuntos existentes entre las distintas opiniones de los participantes de la discusión, esta conversación informal entre académicos reponía una problemática que continúa apareciendo, a modo de preconcepciones o juicios de valor, en los estudios de música popular: ¿existen prácticas musicales “políticamente correctas” y otras que no lo son?

Stuart Hall (1984) decía que en los estudios académicos se pueden encontrar articulaciones teóricas alrededor de distintas definiciones de cultura popular y que no todas son útiles. Entre estas, encuentra una estimación en la que subyace la idea de que existen formas estéticas características de una cultura popular “comercial” y por lo tanto eclipsadas por la lógica de la manipulación y la alienación, a las que se oponen a otras concebidas como “auténticas”,

¹ Los contenidos vertidos en este artículo forman parte de proyectos dirigidos por Pablo Alabarces, financiados por proyectos Ubacyt y Foncyt que tienen sede en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

² El género en cuestión era el *schlager*, de gran difusión en Europa y especialmente en Alemania.

“alternativas” o “reales”, alejadas del “engaño” de la industria cultural (1984: 100). Esta definición insta a organizar dos grandes listas que estarían detallando conjuntos de textos o prácticas etiquetadas, en palabras de Hall, según los polos de “contención” y de “resistencia” frente a los parámetros homogeneizantes y no conflictivos de la cultura masiva (1984: 102).

El modo en que Mendívil era increpado despliega esta consideración dicotómica de la cultura popular, ya que establece qué formas estéticas habilitan el señalamiento de las asimetrías de poder y las relaciones de dominación cultural, y cuáles son irremediamente condescendientes y reproductivas del orden social. Más adelante retomaremos la crítica de Hall sobre esta concepción en función de lo que concibe como un aspecto clave para comprender los términos de la lucha simbólica.

En los estudios de música popular que focalizan la mirada hacia las cuestiones de género existe una tendencia similar. La perspectiva teórica en la que se inscriben los estudios de caso generalmente acaban por establecer qué prácticas musicales pugnan por subvertir las relaciones desiguales entre los géneros y cuáles refuerzan el orden patriarcal y/o la norma heterosexual.

En el año 2010 se publicaron dos trabajos que, desde un recuento histórico, sistematizan los derroteros, las problemáticas y los cambios de foco de los estudios de género en música desde la década de 1980, cuando comenzaron a realizarse las primeras investigaciones en relación con las corrientes teóricas del feminismo de la escuela norteamericana. Ambas reflexiones panorámicas señalan que, más allá de los avances que produjo la crítica posmoderna respecto del reduccionismo analítico en el cual recaían dichas teorías limitándose a denunciar la perpetuación del sistema patriarcal en los cánones musicales, aún persiste la tendencia a establecer una jerarquización de las experiencias regido por el juzgamiento y la estigmatización. Pilar Ramos (2010) subraya que si la intención de abordar la temática en un comienzo persigue el objetivo de destacar los roles que las mujeres han desempeñado y desempeñan en las músicas, paradójicamente las investigaciones terminan produciendo una mayor invisibilización de los procesos de autonomía relativa de los sentidos sociales dominantes restando su valor. De modo más específico, Ramos sostiene que la recurrente aplicación de conceptos teóricos sobre el género para un análisis focalizado en las poéticas de las canciones descuidó otras dimensiones de la experiencia y las posibles superposiciones de sentido de esas narrativas: “Hacemos pues un flaco favor a las mujeres si sólo destacamos los valores denigrantes de sus músicas olvidando su potencial subversivo y su contribución a la construcción de las identidades colectivas” (2010: 17). Al respecto, Ramos se refiere a cierto “abuso del feminismo” que establece dos tipos de interpretaciones contrapuestas: una excesivamente crítica y otra desmesuradamente “triumfal”, es decir, la producción de discursos que refuerzan la antinomia “victimismo” o “liberación” (2010: 16 y 21).

De manera similar se pronuncia el balance de Judith Hanna (2010) situado en los estudios sobre las prácticas de baile, señalando la preeminencia de puntos de vista radicales en los que las interpretaciones suelen mirarse bajo la lupa de la opresión o el empoderamiento. En particular, Hanna destaca las severas críticas que se le hacen a las experiencias de baile como si se trataran de actividades sensiblemente centradas en reforzar y recordar la situación de inferioridad femenina, y que dichas reflexiones terminan por oponer como solución la ejecución de una

economía de la sexualidad (Hanna 2010: 217). De este modo, ambos trabajos refieren a la importancia de modificar estas tendencias en los estudios de género, que impiden ver los conflictos, las contradicciones, y las torsiones de sentidos que existen en las prácticas de producción y de consumo musicales.

Dentro de los estudios de género se encuentran los trabajos sobre música y diversidades sexo-genéricas, y en este caso las consideraciones parecieran ser menos dicotómicas. En los 90 aparecen los primeros estudios sobre música y sexualidades no inscriptas en la norma heterosexual tales como *Queering the Pitch* (Brett, Wood y Thomas 2006). Allí se desandan algunos supuestos reduccionistas sobre la relación entre identidades sexo-genéricas y gustos musicales, y las contingencias existentes entre las orientaciones erótico-afectivas y los modos de vivenciar las prácticas musicales. Los estudios sobre baile, también iniciados en el campo académico anglosajón en la década de 1990, según asienta Hanna contribuyeron enormemente a revisar las derivas esencialistas de los análisis de otras disciplinas sociales en el abordaje de temáticas afines, complejizando nociones tales como estigma corporal y desviaciones de la norma heterosexual (2010: 215). Sin embargo, en los cruces entre producción académica y activismo LGBTI³ se pueden encontrar problemáticas que residen en pensar cuáles son las prácticas sociales y los términos de las mismas que contribuyen a luchar por la transformación del pensamiento heterocentrado (Witting 2005). Más adelante volveré sobre esto.

Los estudios de género de la música popular en la región latinoamericana continúan siendo escasos, y más aún si se trata de problemáticas que versan sobre prácticas alternativas a la norma heterosexual obligatoria (véase López Cano 2008, Cecconi 2009, Blázquez 2009, Gallo y Semán 2010, Lenarduzzi 2012), hecho que produce un vacío en un análisis que se ha vuelto crucial para entender los intensos cambios en los procesos de socialización nocturna en los grandes centros metropolitanos, en los cuales se dirimen gran parte de las estéticas musicales, gestuales e intercorporales de las experiencias de baile juveniles contemporáneas mediadas por la pertenencia social. Probablemente existan algunos trabajos aislados entre la diversidad temática de otras disciplinas socio-antropológicas sin trazar discusiones comunes ni posibles cruces de puntos de vista. Asimismo, los estudios de una práctica específica generalmente pierden de vista las articulaciones, intersecciones y correlatos respecto a otras prácticas o géneros musicales incluso en los mismos contextos históricos y socioculturales.

Por eso mismo es interesante ver el diálogo que Carolina Spataro (2013) establece con otras instancias de producción discursiva sobre las prácticas musicales en relación al género, como los suplementos de divulgación orientados a señalar y a denunciar distintas problemáticas de las mujeres entre las que se expresa la dominación simbólica. En este sentido Spataro señala que la crítica periodística traza divisiones entre las músicas políticamente “correctas” y las “incorrectas” en una convergencia del juicio estético y el ideológico, y los efectos nocivos que genera en aquellas mujeres que consumen y que disfrutan de músicas que, según éstos, sólo producen alienación y sumisión de género. A partir de una investigación sobre consumos

³ Estas son las siglas que designan internacionalmente a las personas que se autodefinen como lesbianas, gays o gais, bisexuales, transgénero e intersexuales. Recientemente se ha incorporado la letra “Q” en referencia al uso más reciente del término “*queer*” como categoría identitaria.

musicales etiquetados de “femeninos”, Spataro señala el cuestionamiento que recae sobre las mujeres que no encajan con el marco teórico y político de la feminidad que “denuncia a cada paso los embates del discurso patriarcal” (2012: 22). Su investigación en torno al público argentino del cantante Ricardo Arjona aporta que, sobre un juicio estético negativo a esta música catalogada de “romántica”, se monta una crítica feminista que arremete contra los cánones morales y políticos enunciados en los “*clichés* machistas” de las canciones. En este sentido, la afirmación supone la existencia de consumos musicales que promueven la “falsa conciencia” contrapuestos a determinados paradigmas ideológicos e incluso epistemológicos. Así, Spataro propone:

Indagar sobre los sentidos de autonomía, libertad y placer que definen las mujeres del club de fans de Arjona, preguntándose por los términos en los que son allí planteados y los movimientos que los mismos habilitan, intentando evitar señalar lo limitado o no de estas manifestaciones, la diferenciación entre cambios reales e imaginados, así como el señalamiento sobre la necesidad de direccionarlos hacia otro lugar. Esto es, intentado evitar, por un lado, que el propio deseo de cómo debería darse esa autonomía informe el análisis y, por el otro, que el “paternalismo asome la nariz” transformando los “haberes susceptibles de entrar en un balance de contabilidad simbólica, nada menos que en el balance del orden legítimo” (Grignon y Passeron 1991: 59) de, en este caso, aquellas demandas políticas feministas que entiende de manera unívoca los procesos de autonomía (Spataro 2012: 238).

De esta manera Spataro es enfática al sostener que las desigualdades en las relaciones de género que se expresan en y con la música no pueden entenderse en términos de emancipación o subordinación. En esta dirección también resulta emblemático un artículo previo de Sue Wise (2006) en donde se ponen en conflicto los supuestos dicotómicos al someter a la crítica académica su placer por la música de Elvis Presley, siendo activa militante feminista. A través de este gusto musical cultivado desde su adolescencia, y en silencio desde su ingreso a las filas del activismo de género, pone en tensión las estimaciones deterministas de la música. Para Wise, el lesbo-feminismo se apropió del relato masculinizado de los estudios en cultura popular que piensan la figura de Presley a través de sus propias fantasías sexuales, procesando así la negatividad del héroe masculino y juzgando el fanatismo del público femenino de estar en connivencia con la sujeción de género. Sin embargo Wise explica que el cantante ha sido una compañía afectiva indispensable para atravesar ciertos momentos angustiantes y solitarios de su vida anterior a su *salida del closet* como lesbiana. Así, ponía en evidencia la existencia de experiencias subjetivas con la música que no pueden ser explicadas bajo la lupa de la vigilancia feminista:

Fueron los hombres los que proclamaron a Elvis como su dios de la masculinidad, hombres los que se bañaron en el reflejo de su gloria, hombres los que se sintieron traicionados cuando las chicas dejaron de gritar, hombres los que le atribuyeron a este héroe fálico significancia cultural mundial. Se desconoce lo que pensaban y siguen pensando las mujeres sencillamente porque nadie se interesó en preguntar o siquiera pensar que nuestra opinión era

de valor (Wise 2006: 397)⁴.

En la Argentina existen algunos trabajos recientemente publicados que dialogan entre sí y que problematizan los modos de pensar ciertos consumos musicales comúnmente señalados como negativos por su contribución a reforzar simbólicamente la dominación masculina. Los trabajos sobre cumbia, en especial la versión conocida como cumbia “villera”, se han vuelto un caso paradigmático en dichas problematizaciones. Se trata de un segmento musical que ha sido fuertemente cuestionado por el rasgo misógino que aparece en algunas de sus líricas más resonantes, crítica desde la cual se mira el consumo femenino de la misma como señal de opresión. Al igual que pá, Silba y Spataro (2008), Silba (2010) y Semán y Vila (2011), socavan los sentidos unidireccionales desplazando la mirada hacia otras zonas de la actividad musical como es el baile, entendiendo que no se trata sólo de letras sino de un conjunto de vivencias subjetivas mediadas por trayectorias sociohistóricas que convergen en estas prácticas de consumo, y por otra parte establecen un problema situado en los límites que posee el conocimiento letrado para pensar la disidencia fuera de la óptica de la cultura legítima. Pero el procedimiento de desestabilización del análisis crítico sirve también para procesar el estudio sobre aquellas prácticas musicales fácilmente ubicables en las antípodas del listado imaginario de los imperativos de género ejercitados con la música, claro está, según los mismos marcos académicos.

En el año 2013 el blog denominado “Observatorio de prácticas musicales emergentes” incorporó una entrada con algunas reflexiones sobre la actualidad de los estudios de género en música popular. Allí, Susan Campos Fonseca señala que las prácticas que destacan enfáticamente la dominación de género, haciendo de esta un contenido estético con miras a subvertirlo, son las preferidas de los y las analistas para referirse a estas temáticas, como si en ello residiera su justificación o relevancia teórica, relegando aquellas que de manera solapada producen sentidos en esta dirección, tal y como lo demuestran los interesantes aportes de los estudios sobre cumbia o música romántica mencionados anteriormente. Asimismo, tras la invitación a pensar estas cuestiones como un hecho inherente a la producción musical en su conjunto, Campos Fonseca destaca el marcado interés de los últimos años por incursionar analíticamente en las prácticas de tango *queer*⁵. Efectivamente, la elección del enfoque de género pareciera consagrarse junto con la elección de un objeto musical legítimo, tanto para satisfacer las demandas académicas como para alinear el objeto con las expectativas políticas de quienes lo investigan, aunque probablemente existan matices geopolíticos en ese interés (Mignolo 2005), dado que la ansiedad teórica por el tango *queer* rebasa los localismos tanto como lo hace el baile. No obstante, dicha predilección no parece ser el único obstáculo a la hora

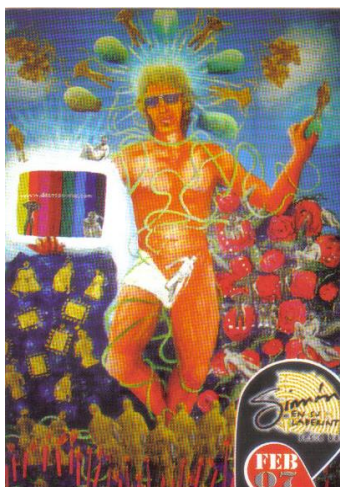
⁴ Traducción de Silvia von Lurzer. La versión original en inglés de este fragmento es la siguiente: “It was men who claimed Elvis as their butch god, men who bathed in his reflected glory, men who felt betrayed when the girls stopped screaming, men who depicted this phallic hero as having worldwide cultural significance. What women thought then and now is largely unknown because, quite simply, no one bothered to ask or even thought that our views were worth anything”.

⁵ Publicación del 27 de mayo de 2013.

<http://observatorio-musica.blogspot.com.ar/search/label/Musicolog%C3%ADa%20Trans-Feminista>. [Consulta: 10 de marzo de 2014].

de producir interpretaciones que movilicen los sentidos establecidos sobre determinadas prácticas musicales.

Lado A



Uno de los folletos de difusión de las clases de tango *queer*, 2005.

La primeras iniciativas de tango *queer* nacen a comienzos del siglo XXI, replicándose progresivamente en distintas ciudades de países latinoamericanos, europeos, norteamericanos, y recientemente asiáticos, surgidas de la iniciativa de algunas bailarinas mayormente identificadas con las demandas de las denominadas “minorías sexuales” que, con un conjunto de peculiaridades entre sí, comparten el interés por flexibilizar la dinámica intercorporal heteronormativa como un rasgo inherente y exclusivo del estilo gestual y coreográfico del tango⁶. De esta manera el tango *queer* puso en escena un conflicto recurrente en los géneros bailables tradicionales de la música popular que es su adscripción obligatoria a la norma heterosexual y sus codificaciones intersubjetivas.

La política deconstructiva de la historia social de la música que propiciaron dichas prácticas dispersas ha generado, desde los presupuestos del conocimiento académico, una invitación a celebrarlas, a describir cómo se articulan los argumentos de la propuesta con la reconfiguración de los contenidos gestual-corporales de la danza hasta hace poco asociados a lo “femenino” y lo “masculino”, y a observar el carácter procesual de la desjerarquización de las competencias estéticas según las atribuciones de los géneros. También podría optarse por asumir una posición más radicalizada siguiendo un espíritu inquisidor orientado a resaltar sus fallas, y en este sentido hacerse carne de la tendencia que insta a no fascinarse con el objeto y a producir

⁶ Es importante aclarar que en este caso el uso del término “*queer*” navega de manera ambigua y confusa entre los supuestos del activismo *queer*, de las nociones académicas desplegadas a través de las teorías *queer* y la simple etiqueta de un conjunto amplio de comportamientos que se desplazan de la norma heterosexual. Para una explicación más detallada del uso de esta denominación en el tango, véase Cecconi (2009).

conocimiento desde la distancia crítica.

En efecto, el tango *queer* parece encolumnarse dentro de los parámetros de lo “correcto” en términos de las reivindicaciones de género de la época. Sin embargo, habiendo realizado un trabajo de investigación de carácter etnográfico en la Milonga Queer de la ciudad de Buenos Aires, me permito marcar algunas digresiones que pueden ayudar a desmitificar los órdenes que delinean hacia uno y otro lado lo que constituye una acción de “resistencia” o una instancia que restringe la expresión de las subjetividades de género⁷. La práctica porteña de tango *queer* cataliza una serie de problemáticas en tensión que no sólo se desprenden de la desestabilización de los valores estéticos y simbólicos de una música popular intensamente cosificada a través de discursos nacionalistas y exotistas, sino que además expresa situaciones de conflicto al intentar amalgamar las experiencias de goce individual y subjetivo del baile con los marcos de un programa político-cultural inclusivo en clave contemporánea.

Existen variadas muestras de que la iniciativa de baile ha tendido a ser vista de manera positiva en diversos órdenes. Eso puede evidenciarse en los apoyos que, aunque manteniéndose como una actividad independiente, fue recibiendo de diferentes organismos estatales: el “Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires” cuenta con el apoyo del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (Inadi), el aval del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y fue declarado de interés cultural por el Ministerio de Cultura de la Nación, coherente con la sanción de sucesivas leyes nacionales y provinciales en favor de la ampliación de derechos civiles⁸. Asimismo, ejemplos de ello son también los nexos que vinculan a la organizadora de la Milonga Queer, Mariana Docampo con el feminismo académico y con el lesbo-feminismo militante de ámbitos tales como la Casa del Encuentro o el Centro Cultural Casa Brandon, que incluso alojaron las actividades de baile en distintos momentos hasta que se asentaron en un espacio propio. Efectivamente, el tango *queer* contribuyó de un modo certero a las “tácticas de visibilización” que encuentran un amplio consenso entre los diferentes colectivos políticos, al margen de las múltiples disidencias existentes entre sí (Moreno 2008). Además, la producción discursiva del espacio hace explícita su programática y su fundamentación a través de una publicación en el sitio web de tango *queer*, donde aparecen las problemáticas de género existentes en el mundo del tango y las distintas maneras en que éstas han afectado especialmente a muchas mujeres desde el proceso de revitalización del baile en la década de 1990⁹. Y

⁷ Las consideraciones sobre el tango *queer* puestas en discusión en este trabajo se basan en una investigación realizada fundamentalmente entre los años 2010 y 2012 pero que aún continúa. En buena parte, dicha investigación culminó en la Tesis de Doctorado titulada “Vanguardia ‘Plebeya’”. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)”, defendida en el mes de marzo de 2013.

⁸ El nuevo código de convivencia urbana que comenzó a delinearse luego de que se declaró a la ciudad de Buenos Aires como territorio autónomo en 1996, abrió la discusión en torno a los derechos de las llamadas “minorías sexuales” que luego se materializó en políticas de reconocimiento de la diversidad sexual (Sabsay 2011). En el año 2002 se aprobó la Ley número 1004 de Unión Civil de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, convirtiéndose en la primera ciudad de Sudamérica que otorgó tratamiento similar a los cónyuges de parejas del mismo o distinto sexo (Hiller 2008). Luego se aprobaron en forma sucesiva la Ley de unión civil (2002), la pensión por fallecimiento a viudos de parejas gay (2008), la Ley de matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la Ley de identidad de género (2011).

⁹ <http://www.tangoqueer.com/espanol/index.html> [Consulta: 9 de abril de 2014].

finalmente, la incorporación del tango *queer* porteño a una red de comunicaciones internacionales entre distintos colectivos y actividades autogestionadas alrededor del baile, reforzó los sentidos extramusicales en el despliegue de vínculos de cooperación y de solidaridad entre las distintas iniciativas a lo largo y ancho del mundo. Efectivamente, las prácticas *queer* del tango se acoplaron muy amistosamente a una nueva etapa de visibilización y legitimación estatal y comercial de las diversidades sexo-genéricas en contextos sociales y territoriales específicos, sin perder de vista los desafíos y las intensas dificultades personales y colectivas que debieron afrontar en esta travesía.

En este marco de aceptación social se suscitaron adaptaciones de la propuesta y efectos inesperados. Si en un principio las actividades asomaron tímidamente hacia la vida pública, debido a los temores de los y las participantes y los prejuicios del mundo de tango, la institucionalización del tango *queer* se puso de manifiesto en la paulatina incorporación de los rigores de la normalización coreográfica mediados por una cotidiana estética de la discreción y descarnavalización en términos bajtinianos (Bajtín 1987) de las experiencias informales de los inicios. Sólo para complementar estos dichos con algunos testimonios, presento el fragmento de una crónica periodística escrita por Mariana Docampo que recupera una de las escenas de los comienzos:

En una época organizaba una milonga que se llamaba El Desvío, estaba en la calle Pringles y era como un tesoro. Si bien la milonga duró poco (apenas tres meses) pasaron allí muchas cosas, entre las cuales, la llegada de Jenifer. Jenifer era cross dresser. Señor hecho y derecho de día, padre de familia y amante esposo, de noche se ponía una minifalda, tacos, se pintaba los labios y venía a El Desvío a bailar tango. Al principio venía sola, y después trajo a otras amigas cross, entre ellas a una japonesa de piernas delgadas autodenominada Kimono, que sólo sabía guiar. A Jenifer la trajo Niní, veinteañera finlandesa que estaba realizando sus *queer studies* en Buenos Aires, y que si bien tenía novio, venía siempre a la milonga con su amiga Ursula, que estaba notablemente enamorada de ella [...] Otra escandinava amiga de las finlandesas, llamada Alex, comenzó a venir también a El Desvío por estos tiempos y un día quiso hacer una performance como Roberto, que era su nombre cross. Se había puesto saco y corbata, un bigotito hecho con el propio pelo de su cabeza, y llevaba un revólver. El final de la performance daba como resultado la muerte simbólica del género y ahí Roberto había pedido a Jenifer bailar un tango con los roles invertidos, lo cual a esta altura de las transformaciones ya resultaba un poco confuso (Diario *Página 12*, Suplemento “Soy”, 23-01-2009).

Esta dislocación fue quedando relegada, junto al reemplazo del nombre de la milonga. Asimismo, una de las participantes del taller en la Casa del Encuentro en los primeros tiempos indica hacia dónde fue modificándose la práctica de baile:

O sea, tiene como una impronta de clase de tango. Cuando yo empecé era, bueno, esto es una clase de tango pero puedo dar una clase de otra cosa también. No porque la profesora esté más formada que en ese momento, sino porque sobre todo el lugar donde se empezó se prestaba para otra cosa (Entrevista personal: 3-07-2011)¹⁰.

¹⁰ Se preserva la identidad de las personas que brindaron su testimonio de manera privada.

Probablemente, alguien que se aproxime a ver las experiencias que tienen lugar en la Milonga Queer desde algún conocimiento de otros espacios de baile del tango, es posible también que, más allá de lo evidente que es la supremacía de parejas del mismo sexo, con la expectativa de conocer “lo diferente” se encuentre con rasgos muy familiares. Lo cierto es que a la vista, hoy día, esta práctica puede resultar muy parecida a otras. Sus trazos particulares se volvieron sutiles, situados en pequeños gestos y sentidos disímiles que pueden pasar tranquilamente inadvertidos y permanecer ocultos en el universo de lo subyacente.

En el encuentro con las subjetividades corporales en la pista de baile, la propuesta deconstructiva se ve sometida a un terreno sensiblemente conflictivo, porque en el momento en que hacen su aparición los placeres individuales se producen redefiniciones. Nuevamente, el efecto contraproducente de la vigilancia feminista internalizada opera entre las practicantes, variando según sus ámbitos de circulación fuera del tango y el grado de impacto en ellos de los juicios de valor emergentes de las políticas de género. Si la jerarquización de los comportamientos y gustos genera *placeres culpables* (Spataro 2013), esto se ve refrendado en el tango *queer* en el goce de varias de las practicantes por performar el rol de conducida (el desempeño históricamente obligado para las mujeres) y no el rol de guiar, que es la posición ganada y por lo tanto necesariamente defendida, con determinación y nivel de baile (Liska 2014b).

Las intercorporalidades del espacio *queer* se encuentran con problemas que exceden el “machismo” del tango, y si por un lado la des-heterosexualización permitió establecer alianzas entre mujeres en un contexto donde priman las competencias promovidas por el dominio masculino (Savigliano 2002), también aparecen nuevas disputas y asimetrías en las actuaciones de baile. Esto habilita a des-esencializar que los problemas intersubjetivos que ocurren en las milongas no son simplemente una cuestión de varones. Además, el fuerte disciplinamiento que el tango exige a través de las clases, como instancias de capacitación indispensables para el acceso a la pista de baile, restringe las posibilidades de juego e improvisación como en el resto de las prácticas de tango, dejando pequeñas *zonas libres* (Archetti 2003) para las gestualidades no codificadas. Esta estilización es complementaria a la gradual disminución en la utilización de músicas no convencionales para bailar, como el tango electrónico y el uso de canciones provenientes de otros géneros musicales, retornando al tango histórico. Y como mencionaba antes, las textualidades eróticas del baile entre mujeres se han configurado alrededor de una economía gestual incluso más “adecuada” que en otros espacios, en respuesta a la convergencia gay-hétero que ejerció una vuelta al retraimiento distante de las expectativas sexoafectivas.

Las relaciones transnacionales que se refuerzan permanentemente a través de la circulación de bailarines y bailarinas que viajan desde distintas ciudades a Buenos Aires para conocer y practicar en el espacio de tango *queer* porteño, también han ejercido cierta presión y reexotización de la práctica local, con una manifiesta y a veces solapada expectativa y búsqueda de la “autenticidad” que indefectiblemente se liga con el tango histórico y sus convenciones, como el clásico viajero que imagina y hasta añora la cultura periférica. Asimismo, los procesos de innovación estética del tango que a lo largo de la modernidad han proseguido una lógica

imperialista (Savigliano 1995) se resisten a redireccionar la circulación de saberes y competencias, junto a la fuerte concepción de los participantes de los países centrales de que, en materia de políticas de género y vida cotidiana, están ineludiblemente “a la vanguardia”, poniendo en tensión las solidaridades *queer* transnacionales (Liska 2014a).

Lo expuesto no tiene como fin desmerecer el impulso confrontativo y desafiante de la dominación de género y el heterocentrismo inscripto en el tango, sino ayudar a comprender que aún las experiencias musicales rotuladas de “políticamente correctas” (Gotfrít 1988) presentan en su interior las contradicciones propias de la posición subalterna. Apoyado en una concepción gramsciana (Gramsci 1961) cualquier tipo de situación minoritaria (Alabarces 2008) expresa las desigualdades, que en este caso oprimen a las diversidades sexuales, y que no se suprimen en este proceso sino que se las oscurece. Además, se trata de una síntesis tendenciosa; cada una de las afirmaciones merecería describir varios de sus ribetes, sus marchas y contramarchas, hecho que provocaría que el curso evaluativo no encaje del todo en los márgenes de la secuencia apenas enunciada. Es sólo un relato posible que da cuenta de formas de captura y de estandarización de la cultura que no operan exclusivamente en objetos recuperados por la industria cultural sino que se despliega transversalmente hacia las producciones de la música popular. De esta manera, vimos que una actividad que despertó con gran entusiasmo el interés académico, por su impronta disruptiva y desafiante, se va desplazando hacia el listado de prácticas sometidas al juego del poder en clave de género. Una actividad emergente que, en situación de negociar sus términos, perdió su capacidad interpeladora. Hall nos dice que los contenidos de la lucha simbólica varían según la época y el contexto sociocultural; se trata de significados móviles que circulan a través de las prácticas sociales sin definir de una vez y para siempre el contenido o la forma desde la cual señalar las desigualdades.

Sin embargo, la lectura de “aniquilación simbólica” (Hollows 2005), daría por sentado que existe una cultura popular “autónoma” que se encuentra fuera de las relaciones de poder y de dominación cultural (Hall 1984); cuestión que implicaría decir que en algún momento el tango *queer* logró evadirse con éxito de la opresión de género. Hall se ocupa de marcar que la cultura popular en la era moderna no consiste en formas de resistencia a los procesos de dominación social, dado que ya no existe ningún estrato independiente, “auténtico” de cultura de las clases dominadas. Justamente, lo que le interesa resaltar a Hall como el rasgo que distingue el ingreso al siglo XX es que las formas del esparcimiento popular se saturan de huellas de lo que él mismo denomina *imperialismo popular* (Hall 1984: 97), asociado a la reestructuración del poder dominante. Sin embargo, para Hall de esta afirmación no se infiere una estimación derrotista, ya que agrega que si bien la dominación cultural surte efectos reales, éstos no son omnipotentes ni exhaustivos sino que se someten constantemente al juego dialéctico de la lucha cultural.

Lado B



Imagen publicitaria del espacio en los últimos años.

Como decía, en los relatos analíticos sobre las trayectorias de las prácticas musicales pueden aparecer recorridos que van de la producción de contenidos opositivos y su declive posterior en virtud de la captura de la cultura hegemónica, que a cada paso va encontrando los recursos de acercamiento e incorporación de los elementos emergentes dándoles una función de uso a través de la replicación y el oscurecimiento de su confrontación simbólica. ¿Son los actores los que se ven sometidos a ese juego o es la escritura académica la que sitúa por fuera de su gesto los problemas de la dominación?

Existen diferentes orientaciones analíticas que nombran y discuten el problema de la interpretación en esto de comprender cómo se reproduce el orden social y cómo opera en las prácticas cotidianas. Los estudios culturales proveen de una definición de cultura centrada en la situación de conflicto, inherente a la existencia de las desigualdades sociales. Los mismos se interesan en marcar los rasgos históricos cambiantes de ese drama, que se renueva constantemente de acuerdo a su base material que son las experiencias subjetivas empíricamente observables.

Desde una arraigada concepción holística, Edward Palmer Thompson (1981) subraya que las propiedades de un orden social no pueden ser explicadas aislando sus componentes, dado que el *todo* determina cómo se comportan sus partes. De esta manera, la sociedad no se puede entender sino desde un punto de vista relacional, poniendo atención en cómo está dispuesto el campo de las diferentes fuerzas sociales. A la vez, Thompson agrega que el estudio de la cultura debe ser capaz de reponer las tensiones o los sentidos en pugna que se movilizan en y por ella, ya que sólo así se pueden comprender que el conjunto de los agentes actúan en el sistema social, contribuyendo de diferentes maneras a su funcionamiento.

Manifestando sus discrepancias con el marxismo estructuralista, Thompson analiza particularmente las implicancias teóricas de la interpretación histórica de la lucha de clases en el siglo XVIII¹¹. En resumidas cuentas, Thompson repone las innumerables acciones de resistencia

¹¹ Para Thompson uno de los problemas en los estudios precedentes sobre los acontecimientos que fueron tejiendo el orden capitalista de la sociedad moderna residía en haber prestado poca importancia a la lucha de clases y demasiada atención teórica al concepto de “clase”, noción que fue asimilada como la categoría central para

que, la cultura *plebeya* pre-moderna opuso a los intentos de implantación del régimen capitalista. De esta manera no sólo relativizaba las interpretaciones de sumisión y aceptación de los dominados con la que solía mirarse este proceso, dada la dificultad de comprender las acciones desjerarquizadas en su contexto y construir un relato desde “abajo” hacia “arriba”, sino que además contribuyó a comprender que parte de las características que finalmente tuvo el nuevo orden social no fue fruto de una programática del poder dominante sino el resultado de una confrontación de fuerzas. Así, Thompson produce un gran aporte al señalar los límites del dominio que la cultura popular marca permanentemente, aunque los mismos deban ser minuciosamente analizados en cada periodo histórico y marco sociocultural.

Decía que el impulso emergente de la iniciativa del tango *queer* fue negociando sus términos describiendo una tendencia hacia la normalización, y por lo tanto, hacia su desconfliktividad. No obstante, estas modificaciones se pueden ver de otra manera.

Por un lado, si en el itinerario de espacios creados por Docampo, el hito fundacional se remonta a la realización del taller en el conocido espacio del colectivo lesbofeminista mencionado anteriormente, asistían a este sobre todo mujeres de mediana edad en adelante, y para algunas participantes más jóvenes el ámbito condicionaba una actividad “muy gueto”. Docampo afirma lo siguiente:

Seguir por esa vía era una apuesta perdida. Había que abrir el espacio por muchas razones. La primera: el paso más importante estaba dado, ya había varias chicas que bailaban entre sí y era necesaria la visibilidad, al menos y como primer momento, dentro del llamado “ambiente gay”. La segunda: para aprender a bailar es importante practicar, y en ese sentido todo intercambio es enriquecedor (Diario *Página 12*, Suplemento “Soy”, 28-11-2008).

Luego de deambular por otros lugares en lapsos breves de tiempo, la convivencia del tango *queer* con otras actividades culturales destinadas a un público femenino identificado como gay y fundamentalmente intelectual, finaliza cuando Docampo decide resituar y establecer sus clases y milonga en un espacio alquilado donde se organizan otras milongas en distintos días de la semana, y pasa de llamarse El Desvío a Milonga Tango Queer.

En efecto, el tango *queer* ha navegado entre vincularse estrechamente con las reivindicaciones políticas y la producción de pensamiento en torno a la vida social según los géneros y a distanciarse de éstos. Sin embargo, aunque lo que fue ocurriendo parece haber apaciguado el compromiso de transformar la cultura heteronormativa a través del baile, también puede entenderse como una modificación de sus términos: desdibujando sus contornos, la propuesta echó a andar otros sentidos y a multiplicar sus apropiaciones, a cambio de disipar sus bordes políticos y estéticos, y a riesgo de su disolución.

En estos desplazamientos la práctica fue encontrándose con un público mucho más heterogéneo. Al núcleo más cercano de Docampo, integrado por mujeres muy vinculadas con el ambiente intelectual y artístico, se sumó un público gay y bisexual femenino con menor identificación con el feminismo académico y activista. Asimismo, la apertura del espacio permeó

la incorporación de Soledad Nani como responsable de las clases de los y las bailarinas principiantes. Distante de los guetos lesbianos porteños, y con diversas motivaciones político-sociales y culturales desancladas de la problemática de género, Nani enriqueció la pluralidad de voces en la milonga desde una concepción corporal en materia de improvisación y roles de la danza, a la vez que incentivó otra *salida del closet* de los y las gays tangueros de la milonga *queer* hacia el universo del tango en general. A su vez, en la misma época Docampo se ligó a Augusto Balizano para realizar el primer festival de tango *queer* de manera conjunta, hecho que fue facilitando la convergencia del público de sus respectivos espacios. Balizano es el responsable de la Milonga La Marshall que, asentada sobre un público gay masculino, mantenía hasta el momento las convenciones de la dinámica corporal de las milongas tradicionales, claro está, con el hecho no menor de habilitar las parejas masculinas pero sin problematizar la asimetría de roles.

Docampo tenía un deseo manifiesto de que el tango *queer* provocara un efecto en el mundo hétero, justamente para reforzar que la idea no residía en crear prácticas para determinadas identidades “sexuales” sino en generar un marco para establecer nuevas relaciones sociales. Así, la incorporación del tango *queer* en el circuito del tango implicó cierto reacomodamiento del público milonguero en general. Más allá de haber pisado alguna vez o no la milonga, los y las bailarinas saben de su existencia y discuten sobre sus aportes o sus problemáticas en cuanto a los cambios posibles dentro del sistema coreográfico, y en algunos motivó a pensar el tango de modo más dinámico. Por otro lado, el impacto silencioso en la cultura tanguera heterosexual y juvenil se puede ver en cómo mujeres autodefinidas hétero (últimamente varones también) van a experimentar el baile entre parejas del mismo sexo y otras formas de erotismo, el rol de conducir la danza (en este contexto, ya que probablemente lo hayan practicado porque últimamente se ha vuelto cotidiano en otros ámbitos del circuito tanguero) e incluso a explorar sus sexualidades, habilitado por el marco de discreción mencionado y la atmósfera de “seriedad” del tango. Estas posibilidades se vienen ejerciendo en un movimiento en la cultura de la noche, y la puesta mediática de textualidades eróticas invisibilizadas en lo que hace fundamentalmente a las sexualidades femeninas. Justamente, de eso se trata el haber vinculado el tango, un emblema machista de la sociedad porteña, con la cosmovisión *queer*: el pasaje hacia el retraimiento de los guetos de socialización nocturna gay y héteros (Meccia 2006 y 2011, Pecheny, Figari y Jones 2008), y con este, la reconfiguración estético-corporal de las prácticas de baile.

Dejando de lado las elecciones erótico-afectivas que acontecen fuera de la pista para pensar en términos de identidades y comportamientos generizados, la redefinición del baile de tango no sólo repercutió en las experiencias alrededor de las auto-representaciones inscriptas en la heterosexualidad, como se puede ver en el siguiente testimonio:

En general todos crecimos con una idea más cuadrada. Cuando yo me acerqué a Mariana y cuando empecé a venir a este living maravilloso además de bailar, estar también ahí charlando sobre la vida y qué se yo, venía mucha gente que estaba estudiando así como vos con tu tesis, y entré a otro mundo que está buenísimo que me permitió hablar a mí también y pensar mi sexualidad de una manera más amplia [...] También tenía el mandato de lo que debería ser una torta. Sólo se fue dando, fueron saliendo esas cuestiones (Entrevista personal:

22-05-2012).

Por otro lado, relegando por un momento los matices que expresan las vivencias subjetivas de los y las cultoras, me pregunto qué otros sentidos se le pueden adjudicar al acople progresivo de la práctica *queer* dentro de la matriz racional y disciplinaria del tango moderno, orientando los juicios de valor de la misma.

Si la trama descrita anteriormente delinea tendenciosamente la idea de que el tango *queer* logró dialogar fructíferamente con el disciplinamiento corporal inscripto en la compleja dinámica coreográfica del tango histórico, relegando la vitalidad de sus rasgos anti-normativos que amenazaban con desestructurarla, también me pregunto, ¿qué tan disruptivo sería preservar un diferencial estético?, ¿no implicaría dar continuidad a la noción de alteridad construida por y en beneficio de los valores de la cultura dominante?

Víctor Lenarduzzi (2012) sostiene que si la clandestinidad de los llamados ambientes gays nocturnos masculinos actuaba en el interior de las prácticas a través de modos de intercorporalidad definidamente extrovertidos, a medida que este régimen fue cediendo, los espacios se volvieron más permeables en sus rasgos. Añorar los trazos particulares y desafiantes del orden legítimo impide ver su estado como fruto de una correlación de fuerzas; que aquello que funciona por fuera de dicho orden se organiza dentro del mismo sistema construido en base a las oposiciones. ¿Cuál sería el modo apropiado de desmaterializar la alteridad encarnada en los cuerpos en una sociedad que hoy pondera estéticamente esas huellas?

En ocasiones Docampo insiste en sus clases en la importancia de componer una postura firme, elevada, que expresa con omnipotencia la actitud hacia adelante, que muestra un cuerpo convencido. ¿Puede pensarse la adopción de la impronta corporal altiva del tango como un acto de reparación? En ese caso, los contenidos gestuales del tango “adecentado” que a comienzos del siglo XX funcionaron como correctivos morales de los cuerpos ordinarios, sin entrenamiento y sin educación según lo consideraba la burguesía porteña (Savigliano 1995, Pujol 1999, Saikin 2004, Liska 2013a) serían resignificados. El tango *queer* y su deriva hacia la normalización enfatiza un estado de la diversidad sexo-genérica sin el tipo de distinciones que habíamos conocido. En una entrevista periodística, describiendo el pasaje a la “desestatalización de la homosexualidad”, Ernesto Meccia afirma lo siguiente:

El tránsito de la homosexualidad a la gaycidad implica para sus protagonistas una especie de “reconversión” de los distintos capitales, quiero decir, de los distintos conocimientos con los que se orientaban en la vida. Ahora “de qué forma” reconvertirán sus capitales y experiencias es una incógnita (además de un gran tema de investigación sociológica). (“Cómo se sienten los homosexuales de más de 40 en la era gay”. Diario *La Nación*, 23-11-2011).

Pensar el diferencial estético como uno de los indicadores centrales para detectar una práctica de oposición puede constituir un problema si no se analizan el conjunto de las variables contextuales en juego. Asimismo, Joanne Hollows (2005) habla del callejón sin salida al que arriba el hermetismo del arte de vanguardia feminista, que al fin de cuentas termina utilizando los mismos parámetros de valor estético burgueses a los que se supone que se opone.

Consideraciones finales

El interés de este trabajo ha sido enriquecer la discusión sobre los estudios de género y diversidades sexo-genéricas en música popular retomando algunas consideraciones de los estudios culturales. He tratado de argumentar que los estudios de género se insertan en problemáticas que exceden el foco específico y que atraviesan conflictos comunes con las indagaciones en música popular, es decir, cuando el análisis socioantropológico es intersectado por los juicios de valor estéticos. Tal es el caso de los discursos académicos que tienden a producir polarizaciones y estimaciones dicotómicas. Vimos también que en los últimos años han aparecido trabajos en la Argentina que desde un foco en estas problemáticas han intentado correrse de este lugar, complejizando el conocimiento sobre los modos en que se efectúa la opresión de género.

En el tango *queer*, se expresan varias de las problemáticas en tensión observadas, descritas y problematizadas en esos trabajos aunque con un conjunto de peculiaridades que obligan a revisar en profundidad el marco analítico privilegiado. El tango *queer* surgió en un momento histórico como respuesta a la identificación de intereses antagónicos, fundamentalmente la heterosexualidad obligatoria, y también la ubicación fija de roles en la danza según los géneros masculino-femenino, en un contexto progresivo de cambio en los modos de socialización nocturna en torno a las identidades de género y las diversidades sexuales. Esto situó a dicha apuesta en una zona sensiblemente conflictiva: establecía la amenaza de trastocar las matrices racionales y normativas del tango moderno haciéndose carne de gran parte de las reglas del juego con las que, por su posición de minoría en el campo, tenía que negociar.

Decir que el tango *queer* tuvo un momento efímero de fisura y resistencia y que luego perdió su capacidad interpeladora, sería mirar los procesos de negociación desde el punto de vista de la pérdida. Beverly Best (1997) nos recuerda que los procesos de negociación son generalmente ambiguos y rara vez claros, y esto implica reconocer la naturaleza contradictoria de la cultura popular.

Estas reflexiones, más que repensar los determinismos sociales, llevan a pensar los determinismos académicos. Las derivas pesimistas que se establecen en el análisis de la dominación cultural ponen en riesgo la lectura comprensivamente crítica de las experiencias musicales y sus vínculos con el heterocentrismo y el orden patriarcal. Analizar el impulso alternativo, asistemático y contradictorio en, con y desde la música popular supone entrenar la mirada y leer la compleja trama de instituciones y agentes que participan de las relaciones del campo, sus valoraciones y sus criterios normativos (Alabarces 2008). Así como lo han hecho los estudios culturales, no se trata de intentar disociar las aspiraciones políticas del conocimiento académico, que hasta incluso sería un caso perdido, sino de redoblar la apuesta sometiéndolas a la crítica cultural.

Siguiendo a Thompson, construir un relato montado sobre la efectividad de los procesos de captura de la cultura hegemónica, echa por tierra la intensa lucha que los colectivos gays y las

batallas personales que se han dado desde la apertura democrática de 1983 en adelante, atravesando distintas etapas y reivindicaciones; sería negar que la ampliación de derechos civiles y la situación de discriminación más sutil en los grandes centros metropolitanos de la Argentina, sobre todo de Buenos Aires, forman parte de una lucha ganada, aunque esta sea siempre incompleta. Que no se trata de evaluar sólo que tan progresista ha sido un gobierno para aplicar medidas más democráticas, o cómo se reciclan las problemáticas sociales, sino de no olvidar que la presión ejercida y los límites que han sabido poner los y las sujetos subalternos tuvieron que ver en esas decisiones.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. 2008. "Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 12. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia> [Consulta: 19 de febrero de 2014].
- Archetti, Eduardo. 2003. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Bajtin, Mijail. 1987. "Introducción. Planteamiento del problema". En: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, pp. 7-57. Madrid: Alianza.
- Best, Beverly. 1997. "Over-the-counter-culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture". En: Redhead, Steve (ed.), *The Subcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*, pp. 18-35. Manchester Oxford: Blackwell Publishers.
- Blázquez, Gustavo. 2009. "(Des) Hacer las identidades: ejercicios para una teoría performativa de las subjetividades". Encuentro *Dilemas de la cultura: la tentación de las ideologías contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba, 21-24 de abril de 2009, mimeo.
- Brett, Philip; Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (eds). 2006. *Queering de pitch. The new gay and lesbian musicology*. Nueva York: Routledge.
- Cecconi, Sofía. 2009. "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 13. [Consulta: 20 de marzo de 2014].
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2010. "Superficies de placer: Sexo, religión y música electrónica en los pliegues de la transición 1990-2010". *Cuestiones de Sociología* 5-6: 123-142.
- Gotfrit, Leslie. 1988. "Women dancing back: disruption and the politics of pleasure". *Journal of Education* 3 (170): 122-141.
- Gramsci, Antonio. 1961. "Observaciones sobre el folklore". En: *Literatura y vida nacional*, pp. 329-336. Buenos Aires: Lautaro.
- Hall, Stuart. 1984. "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". En: Samuels, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, pp. 93-109. Barcelona: Crítica.
- Hanna, Judith Lynne. 2010. "Dance and Sexuality: Many Moves". *Journal of Sex Research* 47 (2-3): 212-241.
- Hiller, Renata. 2008. "Lazos en torno a la Unión Civil. Notas sobre el discurso opositor". En:

- Pecheny, Mario; Carlos Figari y Daniel Jones (comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, pp. 149-168. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Hollows, Joanne. 2005. "Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular". *Lectora: revista de dones i textualitat* 11: 15-28.
- Lenarduzzi, Víctor. 2012. *Placeres en movimiento. Cuerpo, música y baile en la "escena electrónica"*. Buenos Aires: Paidós.
- Liska, Mercedes. 2014a. "The Geopolitics of Queer Tango From Buenos Aires to a Community of Translocal Practice". En: Spencer, Christian y Julio Mendívil (coords.), *Made in Latin America: Studies in Popular Music*. Nueva York: Routledge, Global Popular Music Series. En prensa.
- _____. 2014b. "Placer políticamente incorrecto. 'Pasividad' y feminismo en el tango queer de Buenos Aires". *Versión, Estudios de Comunicación y Política, Versión Temática* 33. En prensa.
- _____. 2013a. "La sistematización coreográfica del tango y su vinculación con el pensamiento político de principios del siglo XX; análisis del manual *El tango argentino de salón* del año 1916". En Sammartino, Federico y Hector Rubio (eds.), *Músicas Populares. Aproximaciones teóricas metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, vol. II, pp. 111-125. Ciudad de Córdoba: Editorial Buena Vista, Colección Flauta de Pan.
- _____. 2013b. "Vanguardia Plebeya. El baile del tango en el paradigma transcultural (1990-2010)". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- López Cano, Rubén. 2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timba, Regetón y Sonideros". En: Gómez Muñoz, Rubén y Rubén López Cano (eds.), *Músicas, ciudades redes: creación musical e interacción social*. Salamanca, SIBE-Fundación Caja Duero. Versión on-line: www.lopezcano.net [Consulta: 4 de febrero de 2012].
- Meccia, Ernesto. 2011. *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires: Gran Aldea editores.
- _____. 2006. *La cuestión gay. Un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea editores.
- Mignolo, Walter. 2005. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En: Lander, Eduardo (comp.), *La colonialidad del saber*, pp. 57-85. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Moreno, Aluminé. 2008. "La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual". En: Pecheny, Mario; Carlos Figari y Daniel Jones (comps.), *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*, pp. 217-244. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pecheny, Mario; Carlos Figari y Daniel Jones (comps.). 2008. *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Pujol, Sergio. 1999. *Historia del Baile. De la Milonga a la Disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música". *Revista Musical Chilena* LXIV (213, enero-junio): 7-25.
- Sabsay, Leticia. 2011. *Fronteras sexuales. Espacio urbano, cuerpos y ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

- Saikin, Magali. 2004. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- Savigliano, Marta E. 1995. *Tango and the political economy of passion*. San Francisco, Oxford: Westview Press.
- _____. 2002. “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua*, *Revista de Cultura Latinoamericana* 6 (15): 64-93.
- Semán, Pablo y Pablo Vila. 2011. “Cumbia villera: una narración de mujeres activadas”. En: Semán, Pablo y Pablo Vila (comps.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, pp. 29-99. Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).
- Silba, Malvina. 2010. “Vidas Plebeyas: cumbia, baile y aguante en jóvenes del Conurbano Bonaerense”. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Silba, Malvina y Carolina Spataro. 2008. “Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras”. En: Alabarces, Pablo y María Graciela Rodríguez (comps.), *Resistencias y Mediaciones*, pp 89-110. Buenos Aires: Paidós.
- Spataro, Carolina. 2013. “Las *tontas culturales*: consumo musical y paradojas del feminismo”. *Punto Género* 3: 27-45. [Consulta: 10 de febrero de 2014].
- _____. 2012. “¿Dónde había estado yo?: un estudio sobre la configuración de feminidades en un club de fans de Ricardo Arjona”. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Thompson, Edward Palmer. 1981. “Lucha de clases sin clases”. En: *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, pp. 14-59. Barcelona: Cátedra.
- Wise, Sue. 2006 [1984]. “Sexing Elvis”. En: Frith, Simon y Andrew Goodwin (eds.), *On Record. Rock, Pop, The Written Word*, pp. 390-398. London: Routledge.
- Wittig, Monique. 2005. “El pensamiento heterocentrado”. En: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, pp. 58-92. Madrid: Editorial Egales.



Biografía / Biografía / Biography

María Mercedes Liska (1979) es argentina y ha estudiado en Buenos Aires, su lugar de residencia. Es etnomusicóloga, egresada del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” (CSMMF), Magíster en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente investigadora en el Seminario “Cultura Popular y Cultura Masiva” de la carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA) y como docente en “Transcripción Musical II” y “Etnomusicología Latinoamericana y del Caribe” en el profesorado de Etnomusicología (CSMMF). Es coordinadora del área de investigaciones sobre música en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y fue miembro de la comisión directiva de la rama latinoamericana de la Asociación internacional de estudios sobre música popular (IASPM-AL), periodo 2010-2012. Sus temas de investigación están orientados al estudio del tango relacionado con los conceptos de corporalidad, género y cultura popular.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Liska, Mercedes. 2014. “Estudios de género y diversidades sexo-genéricas: dicotomías y encrucijadas analíticas en las investigaciones sobre música popular”. *El oído pensante* 2 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].